

مفهوم الشعر فى القول الشعرى

محمد عبد المطلب

(١)

اهتم كثير من الدارسين بتحديد مفهوم الشعر، لكن هذا الاهتمام قد توجه إلى الخطاب النقدى ومتابعته فى مراحل الزمنية، للوصول إلى هذا المفهوم. لكن معظم المتابعات أغفلت الخطاب الشعرى ذاته، وكيف عبر أصحابه عن مفهومهم لشعريته.

وهذه الدراسة حاولت أن تتوجه إلى المنطقة المنسية، منطقة الشعر فى بداياتها البكر فى الجاهلية وصدر الإسلام، وصولاً إلى المرحلة العباسية. وفى هذه المحاولة قرأت الموروث الشعرى الذى قارب مفهوم الشعرية، وعبر عن وعى الشعراء بشعريتهم، وهو الوعى الذى اتكأ عليه النقد القديم فى كل مقارباته المعرفية التى طالت البناء الإيقاعى، والهيكل الصياغى، وعملية إنتاج المعنى. بل إن هذا الوعى قد طال تحولات المفهوم ذاته من البساطة الأولى إلى التعقيد والتركيب فى المرحلة العباسية.

وما طرحته هذه الدراسة يمكن أن يكون إضاءة لمتابعة وملاحقة الخطاب الشعرى فى المراحل التالية لاستكمال التصور المعرفى للشعرية العربية وقواعد لعبتها، وما انتاب هذا التصور وهذه اللعبة من تحولات فى العصر الحديث.

كثيرة هى تلك الدراسات التى تناولت مفهوماً الشعرية والشاعرية، واستحضرت مجموع الإجراءات التراثية التى حاولت تقديم تحديد جامع مانع لفن الشعر. واللافت أن هذه الكثرة حصرت نفسها داخل الدراسات النقدية والبلاغية القديمة والحديثة، ولم تسع إلى تجاوز هذه الدراسات لتتأمل فى الخطاب الشعرى ذاته لتتابع ملفوظه فى التحديد المعرفى للشعر الذى يعكس وعى الشعراء أنفسهم بفنهم الإبداعى.

إن الدارسين المحدثين عندما حصروا دراستهم داخل المقولات النقدية، أوهموا - دون أن يقصدوا - أن الشعراء لم يكن لهم مفهوم محدد للشعر، وأن عنايتهم كانت خالصة لفن الشعرى إنتاجاً تطبيقياً فحسب. وهذا الوهم أثار فى نفسى تساؤلاً ملحاً: كيف أهمل شعراؤنا القدامى جميعاً تحديد مفهومهم لإبداعهم، ومن ثم لم يهتم الدارسون المحدثون بمتابعة هذا المفهوم إلا فى النادر عندما يتعرضون لببيت أو بيتين من الأبيات التراثية التى قاربت تحديد مفهوم الشعر، دون أن يواصلوا قراءتهم للموروث الشعرى واستخلاص مجموع المفاهيم التى طرحها، ثم أثر هذا الطرح فى مقولات النقد العربى القديم؟ ومن الإنصاف القول: إن هناك دراسات طرحت مقولات بعض الشعراء المحدثين عن الشعر، لكنها ليست دراسات استغراقية، وإنما كانت تتناول شاعراً معيناً، وفى أثناء التناول تقدم فهمه للشعرية من خلال ملفوظه الشعرى، مثل تلك الدراسات التى تناولت شوقياً وحافظاً ومطراناً وصلاح عبد الصبور والسياب والبياتى، وسواهم من الشعراء المحدثين.

وليس من هم هذه الدراسة أن تتابع مفهوم الشعر فى القول الشعرى قديماً وحديثاً، وإنما همها أن تتابع هذا المفهوم فى الموروث الشعرى إلى العصر العباسى. كما أنها لا يمكن أن تعرض لكل القول الشعرى فى هذا الإطار، وإنما تسعى إلى هذا القول عندما يخلص لفهم الشعرية من ناحية، ويعبر عن وعى صاحبه من ناحية أخرى.

والذى لاشك فيه أن النقد العربى القديم فى مقارباته لفهم الشعر، وسعيه إلى تحديده تحديداً دقيقاً، قد نظر - بالضرورة - إلى ما قاله الشعراء عن شعرهم، ونعنى ما قالوه شعراً لا نثراً، برغم أهمية القول النثرى، لكنه ليس همنا فى هذه الدراسة. وهذا النظر قاد الدارسين إلى مجمل التحديدات المعرفية التى جاءت فى إطار منطقى أحياناً، وفى إطار عفوى أحياناً أخرى، لكن هؤلاء وأولئك لم يشيروا إلى أن تعريفاتهم مستمدة من القول الشعرى السابق عليهم، برغم أن التأمل فى مجمل هذه التعريفات يؤكد أنها قد استندت على هذا القول إلى حد كبير. ويمكن أن نستنتج تعريفات الفلاسفة أمثال الفارابى وابن سينا، إذ إن مستندهم الأول كان "الوافد اليونانى"، مع

تطويع هذا الوافد لكي يتوافق مع خواص الشعرية العربية؛ أو لنقل إن تحديدات الفلاسفة كانت نوعاً من التوفيق بين ما جاءهم عن أرسطو، وما بين أيديهم من إبداع شعري عربي خالص العروبة، قد يتأبى على بعض مواصفات أرسطو وشرائطه في الشعر عموماً. وربما لهذا ترددت عند هؤلاء الدارسين بعض المصطلحات التي كانت أشبه شئ بالصكوك المتداولة، لكنها صكوك مجهولة الهوية بالنسبة للواقع العربي القديم، مثل مصطلح "المحاكاة" و "التخييل". ذلك، أن الإطار المرجعي لمثل هذه المصطلحات لم يكن منتشرًا في الواقع الشعري على المستوى النظري، وإن كان له حضور واضح على مستوى الإجراء التطبيقي، ولكي تكتمل عملية التوفيق، أضاف الفلاسفة بعض المصطلحات التي استخلصوها من الظاهرة الشعرية العربية مثل "الوزن" و "القافية" التي أطلق عليها البعض مصطلح "حروف الخواتيم"^(١).

وقد احتفظت هذه المصطلحات بحق الحضور في التحديد المعرفي للشعر عند النقاد الذين كان لهم ارتباط بالنقد اليوناني على وجه العموم، وأرسطو على وجه الخصوص، وهو ماتجلى عند حازم القرطاجني الذي حدد الشعر بأنه "كلام موزون مقفى، من شأنه أن يحبيب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها، أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة شهرته، أو مجموع ذلك"^(٢).

أما في المشرق العربي، فإن معظم التحديدات المعرفية قد استندت على خواص الشعرية العربية التي كانت أمام النقاد والمعنيين بالشعر عموماً، وبخاصة الخطاب الشعري الجاهلي والأموي والعباسي. وأكثر هذه الخواص تجلياً "الوزن والقافية". ولذا نجد ابن قتيبة يعطى للشعر مكانة عالية، من حيث إنه كان مستودع علوم العرب، وحافظ آدابها، ومقيد أنسابها، وديوان أخبارها، وكل ذلك محروس "بالوزن والقوافي وحسن النظم وجودة التعبير"^(٣).

ولاشك في أن الجاحظ كان أسبق النقاد في استخلاص جوهر الشعر، وتحديد خواصه الفارقة عند طرحه مقولته عن أن "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والقروى والبدوي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وصحة الطبع، وكثرة الماء، وجودة السبك. وإنما الشعر صياغة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير"^(٤).

ويكاد ابن طباطبا العلوي يدور في هذا الإطار، لكنه اعتمد المفارقة بين الكلام المنظوم والكلام المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم، وخصوصية الشعر تتأتى من دخوله منطقة النظم، ثم اعتماده صحة الطبع والذوق، "فمن صح طبعه وذوقه لم يحتاج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحدق به، حتى تعتبر معرفته الاستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه"^(٥).

ثم جاء قدامة بن جعفر ليقدم تحديده المعرفي الذي احتذاه معظم الدارسين من أن الشعر "قول موزون مقفى يدل على معنى"^(٦). ولم يصف ابن رشيقي على هذا التعريف إلا "النية"^(٧)، وهي الإضافة التي اعتمدها ابن الأثير^(٨). ولاشك في أن هذه الإضافة قد استندت إلى ما سبق أن قدمه الجاحظ من ضرورة ربط الشعر بـ "القصد"^(٩). وفي رأينا أن الإضافة الحقيقية قد تمثلت عند ابن وهب، حيث ربط الشعرية بالشاعرية، وأن "الشاعر من شعر يشعر فهو شاعر، والمصدر: الشعر. ولا يستحق الشاعر هذا الاسم حتى يأتي بما لا يشعر به غيره فكل من كان خارجاً عن هذا الوصف فليس بشاعر وإن أتى بكلام موزون مقفى"^(١٠).

(٢)

وليس من هنا أن نتابع هذه التحديدات المعرفية وهوامشها التي أحاطت بها أو التي أضيفت إليها، فقد تكفل بذلك معظم الدارسين المحدثين للشعرية العربية. وإنما طرحناها على هذا النحو الموجز لتكون مقدمة بين يدي الباحثين لمفوض الشعراء القدامى الذين انصب ملفوظهم على وصف شعريتهم، وتحديد شروط إنتاجها، ورصد تجربتهم الذاتية في هذا الإنتاج، وما يكتنفها من معاناة داخلية وخارجية.

ويبدو أن هذه المعاناة كانت مدخل الشعراء جميعاً إلى الشعرية. وأولها المعاناة العروضية، إذ إن هذه المعاناة في جوهرها صدام بين إيقاعين: الإيقاع الصرفي والإيقاع العروضي، حيث يتم إخضاع الإيقاع الأول للثاني، أو- على الأقل- التوفيق بينهما. ومتابعة الخطاب الشعري في المعاناة العروضية يلحظ معها أن الخطاب قد استخدم كثيراً من المصطلحات العروضية التي تكلم عنها الخليل ابن أحمد بعد ذلك، على معنى أنه لم يكن مبتكراً لهذه المصطلحات، وإنما استمد معظمها من الخطاب الشعري السابق عليه، وهو الأمر الذي نحب أن نلفت النظر إليه. ذلك، أن كثيراً من المؤلفات التي درست "العروض"، ورصدت جهود الخليل لم تشر إلى أنه كان مسبقاً بكثير من مصطلحات قوانين الإيقاع من ناحية، ومصطلحات الخروج على هذه القوانين من ناحية أخرى. ومن أهم هذه المصطلحات: البحر-القافية-السناد-الخرم-الإقواء، حيث ترددت هذه المصطلحات في الخطاب الشعري السابق على الخليل.

وربما كان نص امرئ القيس من أقدم النصوص التي وظفت مصطلح "القافية":

أُدود القوافي عني ذبيادا ذبياد غلام جرى جرّاداً
فلما كثرن وعثيئنه تخير منهن شتى جياداً
فأعزل مرجانها جانباً وآخذ من درها المستجادا^(١١)

وأهمية النص ليست في توظيفه لمصطلح "القافية"، إذ إن هذا المصطلح كان يطلق قديماً- على الشعر نفسه، من باب إطلاق الجزء على الكل. وإنما الأهمية في أن النص صريح في الإعلان عن "المعاناة" الإبداعية التي تتبدى تجلياتها في البناء الكلي وخضوع عناصره لعملية "الاختيار" الواعية التي تتسلط على مفرداته عموماً، ومفردات "القافية" على وجه الخصوص، حيث يتحول المبدع إزاءها إلى صائح يحسن اختيار مكونات مصوغاته، ثم يحسن إحكام العلائق بينها؛ فهو غير مننى بالجميل فحسب، بل هو معنى بـ"الأجمل" على وجه الإطلاق.

والنص الذي معنا يكاد يربط مصطلح القافية بالنهايات الموقعة. ذلك أن، منطقة النهاية هي أخصب المناطق بالإيقاع، ومن ثم تبلغ المعاناة فيها ذروتها؛ لأن الاختيار فيها يتسلط على أمرين: الأول، توافق الدال مع السياق من حيث الدلالة. والآخر، توافق الدال صوتياً مع ما يسبقه ويلحق به من أبيات. والأمران معا رهن بتوافق دال القافية مع ما يجاوره تركيبياً، وأى خلل في هذه الأمور يعوق إنتاج الشعرية وينتقص من الشاعرية.

ولاشك في أن المهارة الإبداعية، وما يلزمها من معاناة، كانت مساحة للتفاخر بين الشعراء، يتفاخرون بما ينتجونه من "بحور الشعر" على حد قول عبيد بن الأبرص:

سل الشعراء هل سبّحوا كسبحي بحور الشعر أو غاصوا مفاصي
لساني بالقريض وبالقفوافسى وبالأشعار أمهر في الغواص^(١٢)

وقد استدعى البيتان ثلاثة مصطلحات على صعيد واحد: "بحور الشعر"، "القريض" "القفوافسى". قد يكون "البحر" هنا على المجاز الذي يرشحه ما في الشطر الثاني من الغوص، لكن مجاورته لدوال الشعر والقريض والقفوافسى يرشحه لأن يكون مصطلحاً على الحقيقة. المهم أن استدعاء هذه المصطلحات كان موظفاً لتأكيد شاعرية عبيد، وتفوقه على منافسيه من الشعراء.

لكن من ناحية أخرى، فإن البيتين صريحان في خصوصية المعاناة الشعرية، وأنها معاناة على مستويين: مستوى السطوح، ومستوى الأعماق، وهو ماوردت إليه الإشارة في النص بـ"السباحة" و"الغوص"، ودون ذلك لا يستحق المنتج اللغوي أن يسمى "شعراً" أو "قريضاً".

ويبدو أن استدعاء مصطلح "القريض" عند عبيد إشارة إلى ظاهرة فنية وضعت لها تسمية "القريض" للفرقة بينه وبين "الرجز"، وهي تفرقة تعتمد القيمة، حيث أشار لذلك الأغلب العجلى أحد الشعراء المخضرمين في قوله:

أرجزا تريد أم قريضاً كليهما أجيد مستريضاً^(١٣)

وقد أكد أبو العلاء المعرى هذا الفارق القيمي بإشارات متعددة في لزومياته :
 - قصرت أن تدرك في القول رتبة شاعر
 - ومن لم ينل في القول رتبة شاعر
 - ولم أرق في درجات الكريم
 - وهل يبلغ الشاعر الراجز؟^(١٦)

ومن الواضح أن الوعي السابق على الخليل بن أحمد كان يمايز بين الشعر والرجز. ويتأكد ذلك في حديث الوليد بن المغيرة حين قالت قريش للنبي صلى الله عليه وسلم: إنه شاعر، فقال: لقد عرفت الشعر ورجزه وهزجه وقريضه فما هو به^(١٧).

ثم جاء الخليل وزعم أن الراجز ليس بشعر، كما يقول صاحب التهذيب، وإنما هو أنصاف أبيات وأثلاث^(١٨).

وتنتقل معاناة الإنتاج من صورة الصائغ إلى صورة المحارب حيناً، وصورة الصائد حيناً آخر. ولا شك في أن كلا منهما يحتاج إلى المعاناة وإحكام المناورة ليحقق الشاعر لنفسه الفوز، أي أن المعتمد عند المبدعين هو الجهد الخاص، لا مجرد الموهبة الفطرية. وقد رصد أحد الشعراء المخضرمين (سويد بن كراع) هذه المعاناة المزدوجة في قوله:

أعددت للحرب التي أعنى بها
 حتى إذا أذلت من صعابها
 قوافي لم أعنى باجتلابها
 واستوسقت لي صحت في أعقابها
 ثم قوله:

أبيت بأبواب القوافي كأنما
 أكالها حتى أعرس بعدما
 أصادي بها سرباً من الوحش نزعا
 يكون سحيراً أو بُعيداً فأهجعا
 وراء التراقي خشية أن تطلعها
 إذا خفت أن تروى على رددتها

ويعلق ابن جنى على هذه الأبيات بقوله:

"فهذا - كما ترى - مزاول ومطالبة واغتصاب لها ومعاناة وكلفة بها"^(١٩).

فالصنعة توازي الموهبة في وعى الشعراء القدامى، وجاء ملفوظهم الشعري كاشفاً عن هذه الحقيقة، وأن من يجترئ على الشعر دون أن يمتلك أدواته يسقط سقوطاً فاحشاً. وفي هذا السياق يقول الحطينة:

فالشعر صعب وطويل سلّمه
 إذا ارتقى فيه الذي لا يعلمه
 زلت به إلى الحضيض قدمه
 والشعر لا يستطيعه من يظلمه
 يريد أن يعربه فيُعجمه
 ولم يزل من حيث يأتي يخرمه^(٢٠)

والمهارة المصاحبة للموهبة كانت مدعاة فخر للمبدعين. يقول البحتري:

أيذهب هذا الدهر لم ير موضعي
 ويكسد مثلي وهو تاجر سؤدد
 ولم يدر ما مقدار حلي ولا عقدي
 يبيع ثمينات المكارم والمجد
 سوائر شعر جامع بدد العلى
 تعلّق من قبلى وأتعبن من بعدى
 يقدر فيها صانع متعمّل
 لإحكامها تقدير داود في السر^(٢١)

ومعاناة الشعرية لم تكن معاناة إجمالية أو كلية، وإنما تبدأ المعاناة من الجزئيات لتصل إلى الكلّيات، يحاذر فيها المبدع من السقطات والمآخذ التي تهز الانتظام الصوتي، خلال مصطلحات محددة مثل "السناد" الذي يحضر عند اختلاف مايراعى قبل الروى من حروف أو حركات. يقول ذو الرمة:

وشعير قد أرقّت له طريف
 فبت أقيمهُ وأقد منه
 أجنبه المساند والمُحالا
 قوافي لا أعد لها مثالا
 من الأفاق تفتعل افتعالا
 غرائب قد عرفن بكل أفق

لقد جسد ذو الرمة معاناته الإبداعية في هذا الملفوظ الشعري، ووازاه بملفوظ نثرى يقول فيه: "من شعري ما طوعني فيه القول وساعدني، ومنه ما أجهدت نفسي فيه، ومنه ما جننت به جنونا. فأما ما طوعني القول فيه فقول: خليلي عوجا من صدور الراجل. وأما ما أجهدت نفسي فيه فقول: أن تؤسمت من خرقاء منزل. وأما ما جننت به جنونا، فقول: ما بال عينك منها الماء ينسكب" (٢٠).

وقد عبر عدى بن الرقاع عن عملية الإصلاح، وأنها ضرورية، وأنها تحتاج إلى نوع من المهارة والدربة التي تحتفظ للشعرية بتوازنها الصوتي. يقول:

وقصيدة قد بت أجمع بينها
حتى أقوم ميلها وسنادها
نظر المثقف في كعوب قناته
حتى يقيم ثقافه منادها (٢١)

ويضيف إسحق الموصلي إلى عملية الإصلاح الصوتي مصطلحا إضافيا هو "الكسر". ومهمة هذا المصطلح صيانة النصية الشعرية من الخروج على قواعد العروض، حيث يقول عن إحدى قصائده:

فلما أقيمت الميل منها ولم أدع
أتيتك أهديها إليك تقربا
بها أودا مما يُعاب ولا كسرا
وشكرا للعمى منك تستغرق الشكرا (٢٢)

أما أبو حاتم السجستاني، فإنه يعمل على حماية شعرية وصيانتها من أربعة مآخذ دفعة واحدة ترتبط ببناء القافية، وقد تتسع لترتبط بالبناء النحوي. والمآخذ الأول يأتي تحت مصطلح "الإكفاء"، وهو مأخذ يهز الصوتية الحرفية في الروي. والثاني: "الإقواء"، وهو الذي يتصل بالبناء النحوي نتيجة لاختلاف حركة الروي المطلق. والثالث: "الإيطاء"، وهو الذي يشير إلى ضعف الثقافة اللغوية عند الشاعر، ومن ثم يضطر - أحيانا - إلى إعادة الروي بعد بيتين أو ثلاثة. والرابع: "السناد" بمستوياته المتعددة.

يقول أبو حاتم:

خذها إليك هدية من شاعر
نظم ابن آداب تنخل شعره
لم يقو فيه ولم يُسند ولم
يوطن فيوهي نظمه إيطاؤه (٢٣)

ولم تتوقف المعاناة عند حدود المآخذ العروضية، بل تعدت إلى العلاقات النحوية كما رأينا في ظاهرة "الإقواء"، ثم اتسعت ليكون الحذر من "اللحن" على وجه العموم، يقول السيد بن محمد الحميري:

وإن لسانى بقول لا يخوننى
وكم قائل للشعر يقوى ويلحن (٢٤)

ثم يستخدم أبو تمام مصطلحا مغرقا في الصوتية، هو مصطلح "التصريح" بوصفه ظاهرة تندرج في تكثيف الإيقاع داخل البيت الشعري حيث يقول:

وتقفو لى الجدوى بجدوى وإنما
يروقك بيت الشعر حين يصرع (٢٥)

ويبدو أن التغمي بمعاناة الإبداع، وتحمل المشقة والجهد فيه لم تكن ظاهرة أثرية عند الجميع، إذ إن البعض كان يرفض مثل هذا التكلف والمعاناة، ويؤثر انسياب الطبع وتدفقه في إنتاج الشعرية حتى إن كعب بن زهير كان ينظر إلى عملية "التقويم" والإصلاح نظرة رديئة تنزل بالشاعرية إلى مستوى أقل من الشعرية الصحيحة عند الشعراء المطبوعين أمثاله وأمثال الحطيئة - يقول كعب:

فمن للقوافي شأنها من يحوكها
يقومها حتى تلين مئونها
إذا ما توى كعب وفوز جرو
فيقصر عنها كل ما يتمثل (٢٦)

أما أبو حية النميري فإنه يعتز بنفي المعاناة والكلفة عن شعرية، ويعتز بقدرته الفنية في السيطرة على أدواته الإنتاجية لمهارته الفطرية، وهو الأمر الذي قد يكون عسيرا على بعض الشعراء:

إن القصائد قد علمن بأننى
وإذا ابتدأت عروض نسج ريش
حتى تطاوعنى، ولو يرتاضها
صنع اللسان بهن، لا أتخل
جعلت نذل لما أريد وتسهل
غيرى لحاول صعبة لا تقبل (٢٧)

إن مجموع هذه الأبيات الشعرية التي استحضرتها من موروثة الشعرى فى الجاهلية والإسلام، تكشف عن وعى الشعراء بشعريتهم، وأن هذا الوعى يضع الإيقاع فى مقدمة الخصوصية الإبداعية بوصفه الخصيصة الفارقة بين المنثور والمنظوم.

وهذا الإيقاع له إجراءاته البنائية التى يحكمها الانتظام الصوتى الذى يحتاج إلى نوع من الدربة والمهارة والحس الصوتى الدقيق، بحيث يبتعد الإبداع عما يمكن أن يسبب إزعاجاً صوتياً للأذن نتيجة للتنافر النغمى الذى تم حصره فى إطار مجموعة من المصطلحات التى ردها الشعراء فى شعرهم قبل الخليل وبعده. ولاشك فى أن هذا الحس الصوتى قد لازم الشعرية، حتى إنه ربطها بالشفاهة أكثر من الكتابة حيث يقول جرير:

فلا إقواء إذ مَرَسَ القوافى
بأفواه الرواة ولا سناداً^(٢٨)

فإذا جاء النقد ليحدد فهمه للشعرية، فإنه لا يكاد يبتعد عن مقولات الشعراء عن أشعارهم. ومن ثم، نجد قدامة يقول عن الشعر: "إنه قول موزون مقفى يدل على معنى". ولا ينتقص من هذا التحديد مانجده - أحياناً - من مقولات شعرية تبدو وكأنها تسعى لكسر الحاجز الوهمى بين الشعرية والنثرية، وربطهما فى سياق واحد فى مثل قول الأحوص:

وما الشعر إلا خطبة من مؤلف
لنطق حق أو لنطق باطل^(٢٩)

(٣)

لقد تمثلت مقاربة الشعراء لشعريتهم فى إطارها الإيقاعى بوصفه الهيكل الشكلى الذى يستوعب المكونات البنائية من مفردات وتراكيب، أو لنقل إنه الهيكل الذى يحتوى أدوات إنتاج الإيقاع الداخلى من ناحية، والمعنى من ناحية أخرى.

وقد لاحظنا كيف أن تشكيل الهيكل الإيقاعى قد اعتمد المعاناة التى تصل حد الحرفية والمهارة، وهو ما يمكن أن نلاحظه فى عملية إنتاج المكون الصياغى، حيث إنه يحتاج إلى معاناة أيضاً، لكن معاناته قد تختلف عن سابقتها، إذ إنها تعتمد "الاختيار" الذى يتسلط على المفردات أولاً، ثم يتخطاها إلى التراكيب ثانياً. لكن "الاختيار" يقودنا إلى مصطلح إضافى وظفه بعض الشعراء، هو مصطلح "التفجير"، على معنى أن الكلمة خارج السياق تكون خادمة، ومهمة الشعرية أن تزيل هذا الخمود، لتفجر الكلمة ذاتها. والمقصود بالتفجير توظيف الكلمة فى سياقات متعددة تكشف عن أبعادها الدلالية المباشرة وغير المباشرة، القريبة والبعيدة. يقول ابن ميادة:

فَجَرْنَا يَنْبِيعَ الْكَلَامِ وَبَحَّرَهُ
وما الشعر إلا شعرٌ فليس وخذفٍ
فأصبح فيه ذو الرواية يسبح
وشعر سواهم كلفة وتملح^(٣٠)

وعملية الاختيار هى التى اتكأ عليها الباحث فى قوله:

بمنقوشة نقش الدنانير ينتقى
لها اللفظ مختاراً كما ينتقى الثبر^(٣١)

فالباحث يمارس إنتاج شعريته على نحو ما يقوم الصائغ بصياغة جواهره؛ فهو يختار المفردات الموصوفة بالجودة والحسن أولاً، ثم يصوغها على نحو مخصوص مفارق للمألوف ثانياً؛ فهو يستهدف "النظام" أو "النظم" الذى يرتبط به، ويمثل بصمة له لا تتشابه مع بصمة غيره من الشعراء. وكل هذا طرحه الباحث فى ملفوظه عندما قال:

فى نظام من البلاغة ما شئت
وبديع كأنه الزهر الضاحك
مشرق فى جوانب السمع ما يُخْلِقُهُ عودُهُ عَلَى الْمُسْتَعِيدِ
حُجْجٌ تُخْرِسُ الْأَلْدَ بِالْفَقَاظِ فَرَادَى كَالْجَوْهَرِ الْمَعْدُودِ
ومعان لو فصلتها القوافى هجنت شعراً جبراً ولبيد
جَزَنٌ مُسْتَعْمَلٌ الْكَلَامِ اخْتِيَاراً وَتَجَنَّبَنَ ظَلْمَةَ التَّعْقِيدِ^(٣٢)
وركبن اللفظ الغريب فأدركن به غاية المراد البعيد
كالعدارى غدون فى الحلل البيض إذا رحن فى الخطوط السود^(٣٣)

الباحث يقودنا - فى حركة جدلية - إلى نظامين: نظام إفرادى، ونظام تركيبى، خلال عملية "الاختيار" الواعية بالطاقات الكامنة فى هذا وذاك، والواعية بمجموعة المواصفات التى تنقل الدوال من المألوف إلى غير المألوف، بعيداً عن العوقات الصياغية التى تجعل الدوال ثقيلة على اللسان، وثقيلة على العقل، فهذه الدوال بعيدة وقريبة فى آن، وهى مألوفة وغير مألوفة فى الآن نفسه. ويبدو أن مثل هذه المواصفات الاختيارية التى طرحها الباحث وغيره من الشعراء، كانت

المادة التى اعتمدها النقاد فى طرحهم لفهوم الشعرية ، ومواصفاتها الجمالية . ومن ثم ، نجد ناقدا شاعرا كابن عبد ربه ينظم من الشعر ما يؤكد هذا الوعى البنائى ، حيث يقول :

قُولُ كَأَنَّ فَرِيدَةً سَحَرَ عَلَى ذَهْنِ اللَّيْلِ
لَا يَشْمِزُ عَلَى اللِّسَانِ وَلَا يَشْدُ عَنِ الْقُلُوبِ
لَمْ يَغْلُ فِي شَنْعِ اللُّغَاتِ وَلَا تَوَحَّشَ بِالْغَرِيبِ
سَيْفٌ تَقْلَدُ مِثْلَهُ عَطْفُ الْقَضِيبِ عَلَى الْقَضِيبِ
هَذَا تُجَدُّ بِهِ الرِّقَابَ وَذَا تُجَدُّ بِهِ الْخُطُوبُ^(٣٣)

وكما صور الشعر المعاناة الإيقاعية بالمعركة الحربية ، صور المعاناة الصياغية بالمعركة - أيضا - أو بالاستعداد للمعركة ، فأدوات اللغة شئ شبيه بأدوات الحرب ، فهذه وتلك تحتاج إلى الوعى بها أولا ، وبالقدرة على إستعمالها ثانيا ، يساند ذلك الدربة والموهبة . وعلى هذا الأساس ، يقول البحتري :

تَأْلَهُ يَسْهَرُ فِي مَدِيحِكَ لَيْلَهُ
يَقْظَانُ يَنْتَخِلُ الْكَلَامَ كَأَنَّهُ
فَأَتَى بِهِ كَالسَّيْفِ رَقْرَقَ صَيْقِلُ
مُتَمَلِّمًا وَتَنَامُ دُونَ ثَوَابِهِ
جَيْشٌ لَدَيْهِ يُرِيدُ أَنْ يَلْقَى بِهِ
مَا بَيْنَ قَائِمِ سِنْخِهِ وَذُبَابِهِ^(٣٤)

ثم يحدد أبو تمام آلية إنتاج شعرية بمكوناتها الصياغية ، فيستحضر صورة المعركة الحربية ، ثم يجمع بينها وبين مهارة الصانع الذى يحسن اختيار لآله ، كما يحسن نظمها ، ثم يضيف إليهما صورة "النسج" بكل ما فيه من دقة ومهارة وذوق جمالى فى النمنمة والوشى ، ومن ثم يأخذ النص صورة الرداء الذى يزدهى به لابس به بقدر تأثيره فى رائيه . وكل هذه الصور تعطى الشعرية طاقة انتشارية هائلة ؛ لأن التلقى الفردى والجماعى يجد فيها متعته السمعية والذهنية والقلبية .

يَقُولُ أَبُو تَمَامٍ عَنْ شَعْرِيَّتِهِ :
حِذَاءُ تَمَلُّ كُلُّ أُنْ حَكْمَةٍ
كَالطَّعْنَةِ الْإِنْجِلَاءِ مِنْ يَدِ ثَائِرٍ
كَالدَّرِّ وَالْمَرْجَانِ أَلْفَ نَظْمَةٍ
كَشَقِيقَةِ الْبَرْدِ الْمَنْمَمِ نَظْمُهُ
يُعْطَى بِهَا الْبُشْرَى الْكَرِيمُ وَيَرْتَدَى
وَبِلَاغَةً وَثِدْرُ كُلِّ وَرِيدٍ
بِأَخِيهِ ، أَوْ كَالضَّرْبَةِ الْأَخْبُودِ
بِالشَّدْرِ فِي عُنُقِ الْكَعَابِ الرُّودِ
فِي أَرْضِ مَهْبَرَةٍ أَوْ بِلَادِ تَزِيدٍ
بِرْدَائِهَا فِي الْمُحْفَلِ الْمَشْهُودِ^(٣٥)

وهذه المهارة الصياغية الموازية لمهارة الصانع وذوقه البديع ، كانت مجال التمايز بين الشعراء ، حيث يستحضر الشاعر مادته اللغوية المحفوظة التى تداولتها الألسن حتى استهلكتها ، ثم يدخلها قالب "النظم" الذى ينقلها من الابتذال والألفة إلى دائرة البكارة والجدة ، لتتمكن من إنتاج الدلالات غير المسبوقة . يقول أبو تمام :

جَاءَتْكَ مِنْ نَظْمِ اللِّسَانِ قِلَادَةٌ
حَذِيَّتْ حِذَاءِ الْحَضْرَمِيَّةِ أَرْهَفَتْ
إِنْسِيَّةً وَحَشِيَّةً كَثُرَتْ بِهَا
يَنْبُوْعُهَا خَضِلٌ وَحَلَى قَرِيضُهَا
أَمَّا الْمَعَانِي فَهِيَ أَبْكَاؤُهَا إِذَا
أَحْذَاكُهَا صَنَعَ الضَّمِيرُ يَمُدُّهُ
سَمَطَانِ فِيهَا التَّلَوُّ الْمَكْبُورُونَ
وَأَجَابَهَا التَّخْصِيرُ وَالتَّلْسِينُ
حَرَكَاتِ أَهْلِ الْأَرْضِ وَهِيَ سَكُونُ
حَلَى الْهَدَى وَنَسِيجُهَا مَوْضُونَ
نَصِيتْ وَلَكِنْ الْقَوَافِي عَمُونَ
جَفَرُ إِذَا نَضَبَ الْكَلَامُ مَعِينُ^(٣٦)

وغواية أبى تمام مع المفارقة دفعته إلى عقد المقارنة بين النثر والشعر ، إذ إن كلا منهما يستخدم اللغة فى إنتاج أدبيته ، لكن أدبية هذا مغايرة لأدبية ذاك فى الدرجة والقيمة برغم توافقهما فى المادة الأولية التى يستخدمانها :

إِنَّ الْقَوَافِي وَالْمَسَاعِي لَمْ تَزَلْ
هِيَ جَوْهَرٌ تَنْثَرُ فَإِنَّ الْفَتْنَةَ
فِي كُلِّ مَعْتَرِكٍ وَكُلِّ مَقَامَةٍ
فَإِذَا الْقَصَائِدُ لَمْ تَكُنْ خُفْرَاءُهَا
مِثْلَ الْجَمَانِ إِذَا أَصَابَ فَرِيدَا
بِالشَّعْرِ صَارَ قَلَانِدًا وَعَقُودَا
يَأْخُذْنَ مِنْهُ ذَمًّا وَعَهْودَا
لَمْ تَرْضَ مِنْهَا مَشْهُدًا مَشْهُودَا^(٣٧)

ولا يقيم أبو تمام اعتبارا كبيرا للتحويلات الصياغية إلا إذا ربطها بنظرته الحداثية للشعر،
 من حيث هو معاناة فكرية قبل أن يكون معاناة صياغية، وهاتان اللتان تقودان الشعرية إلى
 "الجدّة" بعيدا عن الراكد المبتذل:

تلك القوافي قد أثبتك بُزْعَا
 من كل شاردة تُغادر بَعْدَهَا
 تلهو بعاجل حُسْنها وتعدّها
 وجديدة المعنى إذا معنى التي
 من دوحة الكلم التي لم ينفكك
 كالنجم إن سافرت كان موازيا

تتجشّم التّهجير والتغليس
 حظّ الرجال من القريض خسيسا
 علقا لأعجاز الزّمان نفيسا
 تشقى بها الأسماع كان لببسا
 وقفا عليك رصينها محبوسا
 وإذا خططت الرحل كان جليسا^(٣٨)

أما ابن الرومي فإنه يعيد للصياغة أهميتها في ذاتها، وإن هذه الأهمية منوطة بمبدعها
 الذي يحسن توظيفها بعد أن يخضعها لأهدافه الإنتاجية.

يقول ابن الرومي:

ويح القوافي مالها سفسفت
 ألم تكن هوجا فسدت هها
 كم كلمات حكّت أبرادها

حظي كأتى كنت يفسفها
 ألم تكن هوجا فثقت هها
 وسطتها الحسن وطرفتها^(٣٩)

وإذا كان الخطاب الشعري قد أثر ربط الصياغة اللغوية بصياغة الذهب والفضة، فإنه قد
 ارتفع بهذا الإيثار من إطار المهارة اليدوية عند الصانع إلى إطار المهارة اللسانية عند الشاعر. وقد
 عبر عن ذلك ابن هرمة في قوله:

● إني امرؤ لا أصوغ الحلّي تعمّله كفاي لكن لسانی صانع الكلم

ذلك أن المهارة إذا ظلت في إطار الحرفية لم تبلغ أفق الأدبية التي تستهدفها الشعرية،
 ومن ثم كان من الضروري الارتفاع بالحرفية الخالصة إلى الإبداعية الجمالية. وهذا الذي تغني به
 ابن هرمة:

وعيمية قد سقت فيها عائرا
 طبقت مفضلها بغير حديد

غفلا، ومنها عائر موسوم
 فرأى العدو غناى حيث أقوم^(٤٠)

إن هذه المفارقة التي أغرم بها ابن هرمة وأقام عليها جانباً كبيراً من خطابه الشعري،
 والتي تجلت في هذا الاجتزاء الذي بين أيدينا بين "الغفل والموسوم"، كانت نوعاً من الانفتاح على
 شعرية طارئة تمثل خروجاً على المألوف في هذا الواقع الشعري القديم. وقد استفاضت - بعد ذلك -
 عند أبي تمام الذي كان شاغله الأول البكورة حتى ولو أداه ذلك إلى الانغلاق الذي أرقق متلقيه
 الزمان له، وأظن أنه مازال يرهق المتلقي حتى لحظة الحضور.

وقد كانت البكورة خصيصة حرصت عليها الشعرية العربية، ومازالت عليها حريصة
 حتى لحظة الحضور. يقول أحمد بن يحيى بن علي المنجم:

رب شعر نقدته مثل ما ينقد رأس الصيارف الدينارا
 ثم أرسلته فكانت معانيه وألفاظه معاً أبكارا
 لو تآتى لقالة الشعر ما أسقط منه حلوا به الأشعارا
 إن خير الكلام ما يستعير الناس منه ولم يكن مستعارا^(٤١)

إن كل هذه المعاناة التي طرحها الخطاب الشعري فيما يتصل بالعلاقة الجدلية بين
 الاختيار الإفرادي والنظم التركيبي كانت بين يدي ناقد فذ هو عبد القاهر الجرجاني، فصاغها
 شعرا كاشفا عن دور النحوية في إنتاج الأدبية عموما، والشعرية على وجه الخصوص. يقول عبد
 القاهر في مقدمة الدلائل:

فما لنظم كلام أنت ناظمه
 اسم يرى وهو أصل للكلام فيما
 وآخر هو يعطيك الزيادة في

معنى سوى حكم إعراب تزجيته
 يتم من دونه قصد لنشيه
 ما أنت تثبته أو أنت تنفيه^(٤٢)

وعندما يرصد الجرجاني معاناة النظم الشعرى، فإنه يعتمد مقولات الشعراء التى سبق أن طرحناها. فهو يربط معاناة الصياغة الشعرية بمعاناة الصائغ الذى يبدع فى صناعته حيث يقول:

"ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذى يعبر عنه سبيل الشئ الذى يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب، يصاغ منهما خاتم أو سوار. فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر فى صوغ الخاتم، وفى جودة العمل وردائه أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة، أو الذهب الذى وقع فيه ذلك العمل وتلك الصنعة، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية فى الكلام، أن تنظر فى مجرد معناه. وكما أنا لو فضلنا خاتما على خاتم، بأن تكون فضة هذا أجود، أو فضة أنفس، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم، كذلك ينبغى إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه ألا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام"^(٤٣).

ثم ينقل الجرجاني هذه المعاناة إلى منطقة النسيج على نحو ما قال به الشعراء فى شعرهم، حيث يرى أن النظم الصحيح "يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذى معناه ضم الشئ إلى الشئ كيف جاء واتفق، ولذلك كان عندهم نظير النسيج والتأليف والصياغة والبناء والوشى والتحبير"^(٤٤).

(٤)

لقد رصدنا فى المحورين السابقين وعى الشعراء بالمكونات المادية المحسوسة فى إنتاج شعريتهم، وهى مكونات تتعلق بالبناء العروضى وانضباطه، ومكونات تتعلق بالبناء الصياغى وانتظامه. وقد نظر الشعراء إلى مجموع هذه المكونات بوصفها ركيزة إنتاج المعنى، أو ما يسمى "المضمون". ذلك، أن الدلالة محلها الثابت فى الذهن، ولذا ترددت المقولة التراثية: "المعنى فى بطن الشاعر". فالمعنى خفى غير محسوس، لكن هذا الخفاء يتحول إلى ظهور وانكشاف خلال المكونات المحسوسة فى البناء العروضى من ناحية، والبناء الصياغى من ناحية أخرى.

وقد ظلت المعاناة الإبداعية مع البناء العروضى والبناء الصياغى سارية المفعول مع إنتاج المعنى، ويرجع سريانها إلى هاجس سيطر على المبدعين بأن السابقين قد استغرقوا معظم المعانى، بحيث لم يترك السابق للاحق مساحة صالحة للابتكار والجدة. وقد تردد هذا الوعى فى الخطاب الشعرى فى مرحلة متقدمة من تاريخ الشعرية العربية، بل إن امرأ القيس عندما أخذ فى بناء شعريته على أساس حضور المقدمة الطللية، كان واعيا بأنه سبق بهذا النهج الإبداعى، وأنه يردد ما سبق به، حيث يقول لصاحبيه:

عُوجَا خَلِيلِي الْغَدَاةَ لَعَلَّنَا نَبْكِي الدِّيَارَ كَمَا بَكَى ابْنُ خِذَامٍ^(٤٥)
وقد أكد عنتره فى صدر معلقته أن الشعراء لم يتركوا معنى إلا تناولوه بقوله:
هَلْ غَادِرَ الشُّعْرَاءُ مِنْ مُتَرَدِّمٍ أَمْ هَلْ عَرَفَتِ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُمٍ^(٤٦)
وهذا الوعى الشعرى نلاحظه فى ذلك البيت الذى ينسب لزهير حيناً، ولأبنة كعب حيناً آخر:
مَا أَرَانَا نَقُولُ إِلَّا مُعَارَا أَوْ مُعَادَا مِنْ لَفْظُنَا مَكْرُورَا^(٤٧)
ثم يصل هذا الوعى إلى أبى تمام فيحفظه ويؤكد عليه بقوله:
يَقُولُ مَنْ تَقَرَّعَ أَسْمَاعُهُ كَمْ تَرَكَ الْأَوَّلُ لِلْآخِرِ^(٤٨)

وهذه العقيدة الشعرية كان لها مردودها فى مقولات علماء الشعر ونقده، فيقول الأصمعى المتوفى سنة ٢١٦هـ: "ذهب أمية بن أبى الصلت فى الشعر بعامة ذكر الآخرة، وذهب عنتره بعامة ذكر الحرب، وذهب عمر بن أبى ربيعة بعامة ذكر النساء"^(٤٩).

ثم يأتى أبو طاهر البغدادى ويجعل كل جيل عالة على الجيل السابق عليه، ويقول:

"والمحنة على شعراء زماننا أشد منها على من كان قبلهم، لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع، ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة، وخلاصة ساحرة. فإن أتوا بما يقصر عن معانى من تقدم لم يتلق بالقبول، وكان كالمطرح المملول"^(٥٠).

ويبدو أن العقيدة الشعرية باستغراق السابق للمعنى قد ساعدت على توجه الخطاب الشعرى إلى مصطلح "السرقعة"، إذ إن الشعراء كانوا يحذرون من الوقوع فى هذه الدائرة التى

• تنتقص من شاعريتهم، وتهبط بشعريتهم، ولهذا نجد شاعرا متقدما مثل طرفة بن العبد يهتم بأن ينفى عن نفسه تهمة السرقة في قوله:

ولا أُغِيرُ عَلَى الْأَشْعَارِ أُسْرِقَهَا عَنْهَا غَنَيْتُ وَشَرَّ النَّاسِ مِنْ سَرَقَا^(٥١)

ثم يصبح تجنب السرقة مجالا للخطاب الشعري، حيث يفتخر الشاعر بذلك في مثل قول أبي تيمام عن شعريته:

منزّهة عن السَّرَقِ المـُـرَوِّى مكرمةً عن المعنى المـُـعَادَا^(٥٢)

وينفى البحتري عن نفسه تهمة السرقة ليلصقها بسواه:

رمثنى غواة الشعر من بين مُفحم وَمُنْتَحَل ما لم يقله وَمُدْعَى^(٥٣)

وفي هذا السياق يرمي الفرزدق تهمة السرقة على منافسيه:

- إذا ما قلت قافية شـُـرودا تنحلها ابن جهرء العجان

- إن تذكروا كرمى بلؤم أبيكم وأوأبدى تَنَحَّلُوا الْأَشْعَارَا^(٥٤)

وعندما يخلص النص لصاحبه، ويكون منزها عن السرقة، فإن الشاعر يتفرغ لعملية إنتاج المعنى، لأنها عملية تحتاج إلى معاناة لاتقل عن المعاناة التي لاحظناها في البناء الإيقاعي والبناء الصياغي. ويعبر طرفة عن الدقة في إنتاج المعنى، وتأثير هذا المعنى بقوله:

رأيت القوافي يَتَلَجَّنْ مَوَالِجَا تُضَيِّقُ عَنْهَا أَنْ تَوَلَّجَهَا الْإِبْرَا^(٥٥)

وتزداد المعاناة حذرا من أن تقع الشعرية في إنتاج ماتم إنتاجه من دلالات. فالشاعر كان يستهدف الجدة والبكارة، لأنهما اللذان يؤكدان شعريته أولا، ويربطان شعريته به ثانيا. يقول أبو تمام:

إليك بعثت أبكار المعانى يليها سائق عجل وحادى

جواز عن دُنَابِي القوم حَيْرَى هَوَادَى لِلْجَمَاجِمِ وَالْهَوَادَى

شِدَادُ الْأَسْرِ سَالمة النَّوَاحِى من الإقواء فِيهَا وَالسَّنَادِ

يذللها بِذِكْرِكَ قَرْنٌ فَكـُـر إذا حَزَنْتَ فَتَسَلَّسُ فِي الْقِيَارِ

لها فِي الْهَاجِسِ الْقَدْحُ الْمَعْلَى وَفِي نَظْمِ الْقَوَافِي وَالْعَمَادَا^(٥٦)

فمعاناة إنتاج المعنى - فى بكورته - موازية لمعاناة البناء الإيقاعي وتخليصه من الإقواء والسناد، أى كل مايهز الإيقاعية، وكل ذلك رهن بشعرية أبى تمام الموغلة فى التعامل مع حركة الذهن الداخلية وانعكاسها على المنتج الخارجى. وهذا الإيغال هو الذى دفع ابن الأعرابى - وقد أنشد شعرا لأبى تمام - إلى القول: إن كان هذا شعرا فما قالته العرب باطل^(٥٧).

أما أبو نواس، فقد سبق الجميع إلى رفض "التقليد"، ورفض إضفاء قداسة ما على ما سبقه من إبداع، وبخاصة ذلك الإبداع الذى ارتبط بالواقع العربى القديم فى بنيته الطللية، فلم يكن تمرد أبى نواس تمردا على الوقوف الطللى فى ذاته، وإنما تمرد على الركود والكسل الإنتاجى فى الاقتداء بالسابقين، ولذا كان يقول:

صفة الطلول بلاغة القـُـدَم فاجعل صفاتك لابنة الكـُـرَم

تصف الطلول على السَّماع بها أَفْدُو الْعِيَانِ كَأَنْتَ فِي الْفَهْمِ^(٥٨)

ويطول بنا الأمر لو رحنا نتابع الخطاب الشعري لأبى نواس فى ثورته التجديدية، لكن المهم أن هذه الثورة قد واجهت مقاومة من السلطة آنذاك. وقد عبر أبو نواس عن ذلك فى قوله:

أعر شعرك الأطلالَ والمنزلَ القفرا فقد طالما أزرى به نعتك الخمرَا

دعاني إلى وصف الطلول مسلطاً يضيق ذرعا أن أجوز له أمرا

فسمعاُ أمير المؤمنين وطاعة وإن كنت قد جشمتنى مركباً وعرا^(٥٩)

وقد تابعه فى هذا التمرد ابن المعتز بقوله:

لاتبكِ لِلظَّاعِنِينَ وَالْعَيْسِ ومنزل ظلٍّ غير مأنوس

وقوله:

مالى وللباكرات والظـُـمـُـن ومقفرات الطلول والدمن

شغلى عنها بالراح فى غلس ووضع ريحانة على أن^(٦٠)

وعندما تتحقق للشعرية بكارة المعنى، فإنها تسعى لإحاطته ببعض المواصفات التى تحفظ له قدرا من "المثالية". ولا نعننى بالمثالية ربط الدلالة بالقيم الخلقية والعقلية، وربطها بمجموعة

التقاليد السائدة، وإنما المثالية التي استهدفتها الشعرية هي الموافقة مع الداخل النفسى للذات المبدعة - وهو ما سوف نعرض له فى المحور الخاص به. ومن ثم، فإن الشعرية كانت تختط لنفسها المسلك الدلالى الذى ترضى عنه، وقد يكون هذا الرضا موافقا للرأى العام السائد أو مخالفا له. فعلى مستوى الموافقة يقول: أبو فراس الحمدانى:

الشعر ديوانُ العرب أبداً وعنوانُ الأدب
لم أعِدْ فيه مفاخرى ومديحُ آبائي التَّجَبُّب
ومقطعاتٍ ربَّما حليت منهن الكتب
لا فى المديح ولا الهجاء ولا المجون ولا اللعب^(١١)

ثم يصل أبو تمام بشعريته إلى مثاليته التى قد تغيب عمن يأخذون الأمور بالقشور والظواهر، ذلك أن معاناة الإبداع تحتاج إلى معاناة موازية فى التلقى لبلوغ آفاق المعنى الذى تسعى إليه أدوات الشعرية. ومن ثم يقول أبو تمام:

ولم أرَ كالمعروف تُدعى حقوقه مَغَارِمَ فى الإقوامِ وهى مَغَانِمُ
ولا كالعلى مالم يُرَ الشعرُ بينها فكلا أرض غفلا ليس فيها معالم
وما هو إلا القولُ يهرى فيغتدى له غررٌ فى أوجهٍ ومواسم
يرى حكمة ما فيه فكاهة ويُقضى بما يقضى به وهو ظالم

واضح إذن أن المثالية المستهدفة مثالية ترتد للنصية ذاتها، فما تستهدفه وتحققه تتوافر مثاليته، حتى ولو كانت مثالية مضادة لمنطق الواقع بكل أعرافه وقوانينه، بل قد تكون هذه المثالية مناقضة لقوانين العقل، أو على الأقل ليست مطابقة بلزوم هذه القوانين، يقول ابن الرومى:

شعري شعر إذا تأمله الإنسان ذو الفهم والجحى عبده
لكنه ليس منطقاً بعث الله به آية لمن جحدده
ولا أنا المفهم البهائم والطير، سليمان قاهر المردة^(١٢)

وعلى أساس هذا الوعى بمفهوم الشعرية، رفض الباحثون أن يتحكم المنطق فى إنتاج المعنى، ثم رفض أن يتحكم فى هذا الإنتاج الصدق الأخلاقى:

كلثمتونا حدود منطقكم والشعر يغني عن صدقه كذبه
ولم يكن ذو القروح يلهج بالمنطق مانوعة وما سببه
والشعر لم تكفى إشارته وليس بالهذر طولت خطبه^(١٣)

وتدخل العقل مسموح به حالة صيانة الشعرية من التهويم العبثى، والاندفاع الإنتاجى المبعثر. يقول ابن المعتز:

والقول بعد الفكر يؤمن زيغُه شتان بين روية وبيده^(١٤)

ويبدو أن الوعى الشعرى القديم كان يميل إلى ظاهرة أثيرة فى الثقافة العربية على وجه العموم، ونعنى بها ظاهرة "الإيجاز" التى كانت مساوية لمصطلح "البلاغة"، وقد كان هذا الوعى أساساً تمسك المبدعين، ثم النقاد بوحدة البيت، على معنى تركيز المعنى فى أضيق مساحة صياغية ممكنة. ولذا يقول محمد بن حازم الباهلى:

أبى لى أن أطيل المدح قصدى إلى المعنى وعلمى بالصواب
وإيجازى بمختصر قصير حذفته الطويل من الجواب

أما "الجماز" فإنه يتغنى بشعريته التى تنفر من الفضول والزوائد حيث يقول:

أقول بيتاً واحداً اكتفى بذكره من دون أبيات

وأما ابن أبو داؤد فإنه يغالى فى صبغ الشعرية بالإيجاز، حيث يرى أنه من الممكن طرح معنى تسعين بيتاً شعرياً فى بيت واحد:

أحسن من تسعين بيتاً سدى جمعك معناه فى بيت^(١٥)

ويلج ابن الرومى هذه الدوائر بشعريته ليعقد مقارنة بين إطارين دلاليين، أحدهما إطار موسع (التطويل)، والآخر مفهوم ضمنا وهو "الإيجاز". يقول ابن الرومى:

وإذا امرؤ مدح امرأ لنوالسه فأطال فيه فقد أراد هجاءه
ولو لم يقدر فيه بعد المستقى عند الورود لما أطال رشاءه^(١٦)

إن متابعة الخطاب الشعري في ملفوظه حول إنتاج المعنى تقفنا على عدة ظواهر لافتة ، وهذه الظواهر هي التي ارتكز عليها الخطاب النقدي التراثي في تدقيقه لمفهوم الشعر.

وأولى هذه الظواهر أن شعرية المعنى ترتبط بالمعاناة التي لاحظناها في بناء الإيقاع ، وهي الصياغة ، وهي معاناة ذهنية ونفسية على صعيد واحد ، وتتأكد هذه المعاناة عندما نلاحظ أن الوعي الإبداعي القديم قد رسخ عنده أنه يتعامل مع معان مسبوقة ، أو لنقل : إن السابقين قد استغرقوا الممكن الدلالي ، والسبق هنا قد يرتبط بمرحلة مازالت مجهولة لنا ، لأننا وجدنا شعراء جاهليين أمثال عنترة وزهير يرددون مقولة استحواذ القدامى على المعاني ، فكيف يكون الأمر مع شعراء صدر الإسلام والأمويين والعباسيين؟ وكيف يكون الأمر مع الخطاب الشعري الحاضر اليوم؟

معنى هذا أن المعاناة لم تكن بسبب إنتاج المعنى فقط ، وإنما بسبب ذلك ، وبسبب أن المعاني قد استهلكت بعد أن أنتجها الشعراء السابقون حتى أصبحت لصيقة بهم ، وأصبحت إعادة إنتاجها نوعاً من العدوانية على السابق من اللاحق ، لأنها كانت "ممتلكات خاصة". ثم إن إعادة الإنتاج فيها انتقاص من الشاعرية بقدر ما فيها انتهاب للشعرية. ومن ثم ، كان الاتهام بالسرقة ، حيث أصبحت السرقة مصطلحاً فنياً ، لكنه محاط بهوامش خلقية منفرة. وقد بالغ النقاد القدامى في توظيف هذا المصطلح ، وأخضعوه لأهوائهم ومصالحهم الخاصة ، حتى بلغ الأمر بالأصمعي أن يتهم الفرزدق بأن تسعة أعشار شعره سرقة ، ونسب إليه مقولة : "ضوال الشعر أحب إلى من ضوال الإبل ، وخير السرقة مالم تقطع فيه اليد"^(٦٧).

وهذه المقولات النقدية كانت تابعة لمقولات الخطاب الشعري ، حيث تسابق الشعراء إلى نفي السرقة عن شعرهم ، وإصاقها بشعر منافسيهم. فجيرير يدعى على الفرزدق السرقة بقوله :
سَيَعْلَمُ مَنْ يَكُونُ أَبُوهُ فِينَا
وَمَنْ عُرِفَتْ قِصَائِدُهُ احْتِلَابَا
والفرزدق يدعى على جيرير السرقة بقوله :
إِنْ اسْتَرَأَقْتَ يَا جَرِيرَ قِصَائِدِي
مِثْلَ ادْعَاكَ سَوَى أَبِيكَ تَنْقَلُ^(٦٨)

وفى إطار منافسة السابقين في إنتاج المعنى ، كان سعى الشعراء للبكارة والجددة. وقد تضخم هذا السعي عند أبي نواس حتى استحال إلى ثورة تجديدية ترفض متابعة السابقين في الوقوف على الطلل ، ورصد معالم البادية ، وهو ما يمكن اعتباره ثورة حضارية على حد تعبير الدكتور عبد القادر القط. هذه الثورة ترتبط بالواقعين المكاني والزمني ، والواقع الحضاري الذي شغل هذين الواقعيين.

وفى هذا الإطار توجهت الشعرية بمعانيها إلى "المثل الأعلى" الجمالي ، أي أنها تستهدف مطابقة المنتج الخارجي للداخل النفسي والذهني ، على أن يؤخذ في الاعتبار أي السعي "للمثل الجمالي" قد يكون خادعاً لمن يأخذ الأمور بظواهرها وسطوحها أو بمفهوم عبد القاهر الجرجاني : من ينظر في المعاني الأول فحسب ، لأن الجمال الفني لن يتجلى إلا مع استيعاب المعاني الثواني.

ويبدو أن الشعرية كانت تنفر من إخضاع معانيها لسيطرة العقل والمنطق ، ولم تسمح لهما بالتدخل إلا في نطاق محدود ، حرصاً منها على ألا يتحول الناتج إلى مجرد تهويمات فضفاضة تقدم "جمعجة دون طحن" لأن ذلك قد يحول الشعرية إلى نوع من الفراغ الدلالي غير المنضبط.

(٥)

إن الشعرية في معاناتها التراكمية لإنتاج الجمالية بمستوياتها المختلفة ، لم تكن تقيم اعتباراً لهذا المنتج إلا إذا توافقت مع التفاعلات الداخلية عند الذات المبدعة ، سواء أكانت هذه التفاعلات نوعاً من الحركة الذهنية ، أم كانت نوعاً من التقلبات العاطفية والنفسية ، وما خرج عن ذلك فإنه ينتمي للصنعة الرديئة والحرفية الفقيرة. وعلى هذا الأساس ، جاء الخطاب الشعري ليرصد تحول الداخل إلى الخارج :

وإنما الشعر لب المرء يعرضه
على البرية إن كيساً وإن حُمَقاً
وإن أشعر بيتٍ أنت قائله
بيت يقال إذا أنشدته صدقاً^(٦٩)

وليس الصدق هنا نقيض الكذب الأخلاقي، بل هو صدق الإبداع مع دواخله الذهنية والنفسية، وهو ما أكدّه الخطاب النقدي عندما سئل أحد القدماء "عن الشعراء فقال: ما ظنك بقوم الاقتصاد محمود إلا منهم، والكذب مذموم إلا فيهم؟" (٧٠).

وقد شاعت المقولة القديمة: "أعذب الشعر أكذبه"، وقد تصدى عبد القاهر الجرجاني لفك التناقض بين مقولة الصدق ومقولة الكذب، فقال: من قال: "خير الشعر أكذبه" كان مراده أن الشعر لا يكتسب من حيث هو شعر فضلا ونقصا بأن ينحل الوضيع صفة من الرفعة هو منها عار، أو يصف الشريف بنقص وعار، فكم جواد بخله الشعر، وبخيل سخاه، وشجاع وسمه بالجبن، وجبان ساوى به الليث، ثم لم يعتبر ذلك في الشعر نفسه حيث تنتقد دنانيره، وتنشر ديباجته.

وأما من قال: "خير الشعر أصدقه"، فقد يجوز أنه أراد به أن خير الشعر ما دل على حكمة عقلية، وأدب يجب به الفضل، وموعظة تروض جماح الهوى وتفصل بين المحمود والمذموم من الخصال، وقد ينحى بها نحو الصدق في مدح الرجال. فمن قال: "خيرهُ أصدقه" كان ترك الإغراق والمبالغة والتجوز إلى التحقيق والتصحيح، واعتماد ما يجرى من العقل على أصل صحيح أحب إليه وأثر عنده.

ومن قال: "أكذبه" ذهب إلى أن الصنعة إنما تمدّ باعها، وتنشر شعاعها، ويتسع ميدانها، وتتفرع أفنانها، حيث يعتمد الاتساع والتخييل، وحيث يقصد التلطف والتأويل، وبذهب بالقول مذهب المبالغة والإغراق، حيث يجد الشاعر سبيلا إلى أن يبدع ويزيد، ويبدي في اختراع الصور ويعيد (٧١).

وتابع الخطاب الشعري مسيرته في تأكيد ضرورة توافق المنتج الخارجى مع الداخل ذهنى، ثم توافقهما معا مع المستهدف الذى ترمى إليه الشعرية. ومن ثم، يقول المتوكل بن عبد الله الليثى، مفيدا في البناء الصياغى من البيت المنسوب لطرفة وغيره:

الشعر لُب المرء يعرضه والقول مثل مواقع النبل
منها المقصر عن رميته ونواقر يذهبن بالخصل (٧٢)

ويوغل أبو تمام في طرح شعريته الطارئة باعتماد (فيض العقل)، وهذا الفيض هو مدخلها للخصوبة التراكمية:

ولو كان يَفْنَى الشعرُ أفنته ما قَرَّتْ حياضُك منه في العصور الذواهب
ولكنه فيضُ العقول إذا انجَلَّتْ سحائبُ منه أعقبت بسحائب (٧٣)

أما المتنبي فإنه يتجه بشعريته إلى موافقة الداخل العاطفى بالدرجة الأولى:

إنما تنجحُ المقالةُ في المرء إذا وافقت هوى فى الفؤاد (٧٤)

معنى هذا أن الشعرية تسعى - دائما إلى عقد مصالحة بين الداخل والخارج، أو لنقل إنها تعقد بينهما إتفاقا، فإذا انتقض هذا الاتفاق، اختل الناتج، أو عجز عن الحضور، يقول عبد الله بن عيينة ابن المهلب بن أبي صفرة:

غرائرُ الشعر تُبدى عن جواهرها بالقصد تبتر القُرطاس والهدفا
إذا اللسان تلكا أن يقوم بما فى القلب منه تلكا القلب أو رجفا (٧٥)

ولاشك في أن هذا الاتفاق قد وضع في حسابانه توافقات العقل وتقابلاته، كما وضع في حسابانه تقلبات العواطف أو انتظامها، وكل ذلك كان للشعرية بمثابة الولادة العسرة أو معركة الصيد التى لا يفوز فيها إلا الصائد الماهر المالك لأدواته، والواثق من قدراته. وقد عبر المتنبي عن شيء من ذلك في قوله:

أَتُنَكِّرُ ما نطقت به بديها وليس بمُنكر سبق الجواد
أراكضُ مُعوصات الشعر قسرا فأقتلها غيرى فى الطراد (٧٦)

لكن الخطاب الشعري قد أوغل في هذه المنطقة حتى طالب بعض الشعراء بضرورة المطابقة بين الأقوال والأفعال، يقول أحمد بن أبى فنن أحد الشعراء العباسيين:

وإن أحق الناس باللوم شاعر يلوم على البخل الرجال ويبخل (٧٧)

وحضور الذات المبدعة في الأقوال الشعرية، يوازيه حضور المتلقى، لكنه - غالبا - يكون المتلقى العام. بل إن حضور المتلقى الفردى يكون حضورا مؤقتا، إذ إن الشعرية ترتفع به من

الفردية إلى الجماعية، لكنه فى هذا أو ذاك يتحول إلى لوحة إسقاط قابلة للتأثر الخارجى والداخلى على السواء. يقول أعشى قيس بن ثعلبة:
والشعر يستنزل الكريم
وفى هذا السياق تصبح الشعرية مصدرا من مصادر الأعراف والتقاليد للمجتمع، ومن ثم يقول أبو تمام:

ولولا خلال سنها الشعر ما درى
بغاة الندى من أين تؤتى المكارم^(٧٨)
ويوسع ابن الرومى من دائرة الشعرية بوصفها مصدرا لأعراف المجتمع، فيتجاوز دائرة الكرم إلى دائرة المجد والسمو على وجه العموم، حيث يقول:
أرى الشعر يحبى الناس والمجد بالذى
وما المجد لولا الشعر إلا معاهد^(٨٠)
وما الناس إلا أعظم نخرات^(٨١)

وقد يستحضر الخطاب الشعرى متلقيه على نحو مطلق، ويؤثر فيه تأثيرا إيجابيا دون نظر إلى المردود العرفى والخلقى، على معنى أن التأثير أصبح هدفا فى ذاته. يقول البحتري محددا هدفه التأثيرى فيمن يمتلك قابلية التأثر:

أهز بالشعر أقواما ذوى سنية
على نحت القوافى من مقاطعها
لو أنهم ضربوا بالسيف ما شعروا
وما على لهم أن تفهم البقر^(٨٢)
ويبلغ المستهدف التأثيرى ذروته عند أبى تمام، لأنه لا يستهدف مجرد التأثير، بل إنه يسعى إلى اتحاد المتلقى بالنص الوجه إليه:

كشفت قناع الشعر عن حر وجهه
بغير يراها من يراها بسمعه^(٨٣)
وطيرته عن وكره وهو واقع
ويدنو إليها ذو الحجب وهو شاسع^(٨٤)
يود ودادا أن أعضاء جسمه
إذا أنشدت شوقا إليها، مسامع

فالتوحد مع الشعرية يأتى على مستوى الداخل والخارج، حيث تعمل الشعرية على إعادة سبك المتلقى سبكا جديدا يوافق المنتج الدلالى، وهذا السبك يدخل الحواس فى إطار "التراسل" الذى يجعل المتلقى حاسة واحدة تمتلك قدرات الحواس كلها.

وقد يدخل التأثير الشعرى منطقة المفارقة التى تعمل على نقل المتلقى من حالة إلى حالة أخرى، دون أن يخرج عن سيطرة الشعرية؛ فقد يدخل بالشعرية دائرة النعيم، وقد يتحول إلى حالة الحزن المقيم.

يقول بكر بن النطاح أحد الشعراء العباسيين:
أرانا معشر الشعراء قوماً
إذا انبعثت قرائحها أثينا^(٨٥)
بألسنا تنعمت القلوب
بألفاظ تشق لها الجيوب^(٨٦)

وهذه المفارقة التأثيرية يربطها ابن الرومى بالمزاوجة بين النسيب والهجاء، بوصف النسيب مدخلا تقليديا للشعرية العربية عموما، وشعريته على وجه الخصوص، حيث يقول:

ألم تر أننى قبل الأهاجى
لتخترق المسامع ثم يتلو
أقدم فى أوائلها النسيب
هجائى محرقا يكوى القلوبا^(٨٧)

لكن المتنبي يستحضر المتلقى والتأثير الوجه إليه، ثم يضعهما فى منطقة أثيرة للشعرية، هى منطقة "الاحتمالات" الدلالية، على معنى أن الشعرية لاتعرف الحسم الدلالى، لأن الحسم لايتوافق مع "التوقع" الذى قد يصيب وقد يخيب:

أنا الذى نظر الأعمى إلى أدبى
أنام ملء جفونى عن شواردها
وأسمعت كلمائى من به صم
ويسهر الخلق جراحها ويختصم^(٨٨)

أما أبو يعقوب الخريمى، فإنه يصل بعملية التأثير فى المتلقى إلى الذروة، لأنه وسع من إطارها الزمانى والمكانى، وعدد مستويات التلقى، ووصل بها إلى الأعماق عندما يقول عن شعريته:

من كل غائرة إذا وجهتها
طوعا تمثلها الملوك وتارة
طلعت بها الركبان كل نجاد
بين الندى تراض والأكباد^(٨٩)

ويستجمع ابن رشيق تجليات الخطاب الشعري في استحضر التلقى والتأثير فيه، يستجمعها بوصفه ناقدًا متابعًا للشعرية السابقة عليه، ثم بوصفه شاعرا يمارس شعرية بكل طاقتها التأثيرية المتغايرة تبعا للمواقف والأحوال، فيقول:

الشعر شيء حسن	ليس به من حرج
أقل ما فيه ذهب الهـ	م عن نفس الشجى
يحكم فى لطافة	حل عقود الحجج
كم نظرة حسنـها	فى وجه عذر سمج
وحرقـة بردها	عن قلب قاس حرج
ورحمة أوقعها	عن قلب صب منضج
وحاجة يسرها	عند غزال غنج
وشاعر مطرح	معلق باب الفرج
قربـه لسانه	من ملك متـوج
فعلـموا أولادكم	عقار طب المهـج ^(٨٧)

إن متابعة الشعرية فى هذا السياق قد كشفت عن ارتباطها الحميم بنظرية الاتصال، حيث اعتمدت طرفين رئيسيين: المنتج والمتلقى، ووازنت بينهما دون أن تغلب طرفا على طرف، وظلت فى منطقة وسطى بينهما، تباعدهما تارة، وتقربهما أخرى، لكنها لاتستبعد واحدا منهما بحال من الأحوال.

وهذه المتابعة التزمت منهاجا يوافق الواقع الإبداعى، لأن هذا الواقع يقول إن الإنتاج لابد أن يسبق التلقى، لأن خصيصـة الإنتاج الشعري تعتمد الفردية الذاتية، وفى المقابل تعتمد الجماعية فى التلقى، وقد تجلت الفردية بكل دواخلها الذهنية والنفسية والعاطفية خلال مقولة "الصدق"، أى صدق الشعرية مع مصدرها حتى ولو خالف الواقع الخارجى فى قليل أو كثير.

والملاحظ أن أبا تمام قد اخترق حواجز الإنتاج السابقة عليه، أو لنقل إنه تجاوزها بوعيه الشعري الطارئ، حيث ربط هذا الانتاج بـ "فيض العقل" هذا الفيض الذى حول الشعرية إلى نوع من الإسقاط ذهنى الذى لا يكاد يقف عليه إلا من امتلك فيضا موازيا، ومن ثم فإنه يتجاوز السطوح إلى الأعماق، ويبذل الجهد والمثابرة من أجل هذا التجاوز.

وبما أن الشعرية لم تستطع نقل الداخل إلا خلال البناء الصياغى، فإنها اعتمدت عقد مصالحة دائمة بين هذا الداخل بكل مكوناته الذهنية والنفسية والخارج بكل مكوناته الصوتية والصياغية، دون أن تقيم كبير اعتبار لما يمكن أن يكون بينهما من مفارقات أو صدامات، بل رأت أن مثل ذلك قد يساعد فى توليد نوع من الدرامية الناعمة أو الخشنة.

لكل هذا - وغيره - كان إنتاج المعنى نوعا من المعاناة التى لاحظناها فى كل مراحل إنتاج الشعرية عموما. وهذه المعاناة هى التى تميز بين المبدعين. وخلال ذلك، لاحظنا كيف أن بعض توجهات الخطاب الشعري قد حاولت ربط دواخل المصدر ذهنيا ونفسيا بمقولاته على نحو تلازمى، أى مطابقة القول للفعل، وكأنها قد غفلت عن حقيقة الشعرية على نحو ما طرحها الكتاب الكريم: (والشعراء يتبعهم الغاؤون) ألم تر أنهم فى كل واد يهيمون* وأنهم يقولون مالا يفعلون^(٨٨).

وعندما تحرك الخطاب الشعري من استحضر مصدره الإنتاجى إلى استحضر المتلقى، حافظ فى حركته - على الحقيقة الجمالية التى تربط بين الطرفين برغم تخالفها فى الفردية والجماعية. بل إنه حافظ على الطابع الجماعى للتلقى ليضمن لنفسه الخلود المتجدد، فقد كان عليه حريصا كما سنوضحه فى المحور التالى.

وسواء أكان المتلقى فرديا أم جماعيا، فإن الشعرية قد شكلته بوصفه لوحة استقبال بالغة الحساسية، قابلة للتأثر الخارجى والداخلى على السواء. معنى هذا أن الاستقبال كان إيجابيا يستحضر ردود فعله المباشرة وغير المباشرة، وهذه الإيجابية قد اعتمدت توافق المعنى لأعراف الشعرية وقوانينها الداخلية، سواء أكانت أعرافا موروثة أم مستحدثة، لكنها - فى الغالب - كانت

تبصر نفسها بالهوامش الاجتماعية والثقافية والخلقية، وإن لم يكن من اللازم ارتباط هذه الشعرية بها، على معنى أن التأثير كان مستهدفاً في ذاته، وتوسيع آفاقه كان مستهدفاً حتمياً. وقد بلغ أبو نواس في هذا السياق الذروة حتى إنه صدم الذوق العام والخاص بمنجزه الدلالي.

ولم تحافظ الشعرية على استحضر المتلقى بوصفه لوحة استقبال إيجابية، بل تجاوزت ذلك عندما سعت للتوحد به، ومن ثم إعادة تشكيله، أو لنقل "تأهيله" لكي يكون صالحاً للتوحد بهذه الشعرية وفق قانونها الخاص، وعند ذاك يصبح من اليسير عليها متابعة المتلقى أولاً، ثم التأثير فيه ثانياً، ثم تشكيله تشكيلاً موافقاً لها ثالثاً.

وتصل الشعرية بمتلقيها إلى أفق الحادثة عندما تضعه في منطقة "الاحتمالات" لأنها تعي استحالة اليقين في تحديد المنتج الدلالي، ومن ثم تترك المتلقى في منطقة (الانتظار) التي لاتعرف الارتواء، ولعل ذلك كان وراء وعي الشعرية باختراق المكان والزمان والشخص بكل منتجاتها الجمالية.

(٦)

واضح من قراءتنا للخطاب الشعري أنه كان يستهدف الجماعة التي لاتعترف بالحدود الزمانية والمكانية، وبهذا تضمن الشعرية لنفسها الخلود. وإذا كان الآباء يحرصون على الإنجاب ليكون الأبناء امتداداً لهم بعد غيابهم الدائم، فإن الشعراء كانوا حراساً على الإنجاب الشعري لأنه يحفظ لهم حياتهم حتى بعد موتهم، ومن ثم لايمثل الموت إزعاجاً للشاعر لأنه ضمن لنفسه البقاء خلال إبداعه. يقول عمرو بن هند:

فإن أهلك فقد أبقيتُ بعدى
قوافي تُعجِبُ المِثْلِينَ
لذيذاتِ المقاطعِ مُحْكَماتٍ
لو أن الشعرَ يلبسُ لارتدينا^(٨٩)

وخلود الشعر بعد غياب مبدعيه ليس مجرد حضور ترددي فحسب، بل هو حضور مؤثر كما قالت الخنساء:

وقافية مثل السنان تبقي ويذهب من قالها
تقد الذؤابة من يدبّل أبّت أن تفارق أوعالها^(٩٠)

واستهداف الخلود قد دفع الشعرية إلى بلوغ أفق "الإجادة" لتحقيق التأثير، لوعبها أن امتناع أحد الأمرين، أو امتناعهما معاً قد يؤدي إلى قتل الشعرية قبل موت أصحابها، وهو ما أكدّه دعبل الخزاعي بقوله:

سأقضي ببيتٍ يحمّد الناسُ أمره
ويكثرُ من أهل الرواية حمله
يموتُ ردى الشعر من قبل أهله
وجيده يَبْقَى وإن مات قائله^(٩١)

وربما لحرص دعبل على هذا الخلود، كان يريد لخلود شعره أن يكون نقياً بريئاً من الهجاء:

لاتعرضن بمزح لامرئ طبر
ماراضه قلبه أجراه في الشفة
فرب قافية بالزح جارية
مشئمة لم يرد إنماءها نمت
إنى إذا قلت بيتاً مات قائله
ومن يقال له، والبيت لم يموت^(٩٢)

وهذا الوعي بالأثر الخالد للشعرية يحدده عروة بن أذنيه في قوله:
نبئت أن رجلاً خاف بعضهم
شئى ومكنتُ للأقوام شتاً
فإن يكونوا براء لاتطف بهم
منى شكاة ولا أسمعهم ذاماً
وإن يحينوا أقل قولاً له أثر
باق يعنى قراطيساً وأقلاماً^(٩٣)
وحرص الشاعر على خلود إبداعه، يوازيه حرصه على ضياع شعرية منافسيه أو أعدائه. وفي هذا السياق يقول أبو نواس:

سيبقى بقاء الدهر ماقلت فيكم
وأما الذى قد قلتموه فريح^(٩٤)
وقد لاحظ الخطاب الشعري أن الخلود معرض للاهتزاز أو الانقراض إذا استحال إلى نوع من الاستجداء الخالص، برغم ماقد يغلفه من جمالية زائفة. يقول أبو العلاء المعرى:
وسوائل الأشعار غير لوابث
ولو ارتدين سوائر الأشعار^(٩٥)
والجودة لاتحفظ على الشعرية خلودها فحسب، بل إنها تحفظ عليها تجددتها الإنتاجي، فهي أشبه بالخمير الملتقة التي يزيد بها مرور الزمن جودة. ولذا يقول أبو تمام:
خُذْها ابنة الفكر المهذب في الدجى
والليل أسود رقعة الجلباب

بِكراً تُورثُ في الحياة وتُنثني
ويزيدها من الليالي جِدة
في السِّلْمِ وَهِيَ كَثِيرَةُ الْأَسْلَابِ
وتتقدم الأيام حسن شباب^(٩٧)

ومع الخلود يتجدد المتلقى، وكان الشعرية موجهة إليه مباشرة برغم المغايرة الزمانية والمكانية، أى أن الشعرية لها قدرة اختراق كل الحواجز المادية والمعنوية. يقول أبو تمام:

أحفظ وسائلَ شعر فيك ما ذهبت
خوافطُ البرق إلا دون ما ذهبا
يغدون مغتربات في البلاد فما
يزلن يؤنسن في الآفاق مغتربا^(٩٨)

وقد يلخص هذا الخلود بكل هوامشه في الإنتاج والتلقى بيتا أبى يعقوب الخريمى للذان سبق أن عرضناهما:

من كل غائرة إذا وجهتها
طلعت بها الركبان كل نجاد
طورا تمثلها الملوك وتارة
بين الثدى تراض والأكباد

ويعلق الشيخ محمود شاكر عليهما بقوله: "وهذا شعر فاخر كان يقال مثله يوم كان ملوك الناس ملوكا، ويوم كان شعر الناس شعرا، وكان غناء الناس غناء"^(٩٩).

إن استهداف الشعرية للخلود كان مصاحبا لقدرتها التأثيرية المتجددة القادرة على مغالبة الحصار الزمني والمكاني، وقدرتها على استصحاب طرفيها: المنتج والمتلقى. لكن الشعرية كانت واعية بالحضور المؤقت للطرف الأول، ومن ثم فهو أحوج لخلود نصه، وواعية بالحضور المتجدد للطرف الثاني وبالتالي لابد من إكساب الشعرية قدرة إنتاجية متجددة. معنى هذا أن خصيصة الشعرية الأولى هي التراكم، لأنها لاتعرف الانقطاع، فكل شعرية ابنة شرعية لشعرية سابقة عليها، وبشارة بشعرية أخرى سوف تلحق بها، ومن هنا يكون خلودها الصحيح.

هوامش :

- ١- انظر : ألفت الروبي - نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٤ : ٩.
- ٢- حازم القرطاجنى - منهاج البلغاء - تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة - دار الغرب الإسلامى - ١٩٨٦ : ٧١.
- ٣- ابن قتيبة - تأويل مشكل القرآن - دار الكتب العلمية - بيروت - ١٩٨١ : ١٨.
- ٤- الجاحظ - البيان والتبيين - تحقيق عبد السلام هارون - لجنة التأليف والترجمة والنشر - ١٩٤٨ : ١٧١/٢.
- ٥- ابن طباطبا - عيار الشعر - تحقيق عباس عبد الستار - دار الكتب العلمية - بيروت : ٩.
- ٦- قدامة بن جعفر - نقد الشعر - تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجى - مكتبة الكليات الأزهرية - ١٩٧٨ : ٦٤.
- ٧- ابن رشيقي - العمدة - أمين هندية بمصر - ١٩٢٥ : ٧٧/١.
- ٨- ابن الأثير - كفاية الطالب - تحقيق د. نوري القيسى وآخرون - منشورات جامعة الموصل - ١٩٨٢ : ٤٥.
- ٩- البيان والتبيين : ٢٨٩/١.
- ١٠- محمد بن وهب - البرهان في وجوه البيان - تحقيق د. حفنى شرف - مكتبة الشباب - ١٩٦٩ : ١٣٠.
- ١١- امرؤ القيس - حياته وشعره - دار كرم - دمشق : ٤٢.
- ١٢- ديوان عبيد بن الأبرص - تحقيق د. حسين نصار - البابى الحلبي بمصر - ١٩٥٧ : ٧٦ - ٧٧.
- ١٣- انظر لسان العرب لابن منظور : مادة قرض.
- ١٤- أبو العلاء المعرى - اللزوميات - دار صادر - بيروت : ٦٢٨ - ٦٢٤.
- ١٥- اللسان : مادة : رجز.
- ١٦- السابق : مادة : رجز.
- ١٧- ابن جنى - الخصائص - تحقيق محمد على النجار - عالم الكتب - القاهرة ١٩٨٣ : ٣٢٦/١.
- ١٨- ديوان الحطيئة برواية ابن السكيت - تحقيق د. نعمان طه - الخانجي - القاهرة ١٩٨٧ : ٢٩١.
- والخرم من علل بحر الطويل - وهو حذف فاء فعولن - ويسمى التلم.
- ١٩- ديوان البحترى - ضبط البرقوقى - هندية بمصر ١٩١١ : ١٩٤/١.
- ٢٠- الأصفهاني - الأغاني - تحقيق الغرباوى - الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة - ١٩٧٠ - ٢٢/١٨.
- ٢١- انظر : عبد القاهر الجرجاني - دلائل الإعجاز - قراءة شاعر - الخانجي - القاهرة ١٩٨٤ : ٥١٢.
- ٢٢- المرزبانى - الموشح - المطبعة السلفية - القاهرة ١٣٤٣ هـ : ١٣.
- ٢٣- السابق : ١٣.
- ٢٤- السابق : ١٢ - ١٣.
- ٢٥- ديوان أبى تمام - دار صادر - بيروت : ١٦٨.
- ٢٦- دلائل الإعجاز : ٥١٢ - (وتوى وفوز) : هلك. وجرول : الحطيئة.
- ٢٧- السابق : ٥١١ . والحق أن الجرجاني هو الذى نبهنى إلى القول الشعرى عن الشعر - وأهمية متابعة هذا القول لاستخلاص مفهوم الشعراء للشعر من ملفوظهم.
- ٢٨- الموشح : ١٢.
- ٢٩- ابن قتيبة - الشعر والشعراء - عالم الكتب القاهرة ١٩٨٤ : ١٢٢.

- ٣٠ - دلائل الإعجاز : ٥١٤ .
- ٣١ - الديوان : ١١/٢ .
- ٣٢ - السابق : ٢٠٦/١ .
- ٣٣ - ابن عبدربه - العقد الفريد - لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٤٨ : ٤٩٢/٢ - ٤٩٣ .
- ٣٤ - ديوانه : ٤٢/١ . ونخل الشئ : اختاره وصفاه . والصيقل : الذى يجلو السيف . والسيح : مغرز السيف فى مقبضه . والذباب : طرف السيف .
- ٣٥ - ديوانه : ٧٧ . وحذاء : خفيفة السير . وتدر كل وريد : تذبح كل من يحسده . والفتاة الرود : الناعمة المدللة . ومهرة : من بلاد اليمن . وبنو تزيد : من قضاة وتنسب لها البرود النفيسة .
- ٣٦ - ديوانه : ٢٩٣ . وحذيت : ألبست الحذاء . الحضرمية : نوع من النعال . والتخصير : التدقيق . والتلسين : جعل الطرف كاللسان . والموضون : المثني بعضه فوق بعض . ونصت : وضعت على المنصة . والعون : جمع عون : من لا زوج لها . والجفر : البثر ذات الماء . والمعين : الماء الجارى .
- ٣٧ - ديوانه : ٨١ - ٨٢ .
- ٣٨ - ديوانه : ١٥٦ - ١٥٧ . والليس : القديم الخلق . والرصين : المحكم .
- ٣٩ - ديوان ابن الرومى . - تحقيق د . حسين نصار - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٣ : ٣٩٥/١ .
- ٤٠ - البيان والتبيين : ١١١/١ . والعميمة : القصيدة الطويلة . والعائر : السهم الذى لا يدرى من رماه . ويقصد بالبيت الثانى : أنه أصاب مفصل المعانى بكلامه الصائب فيهر بذلك الأعداء .
- ٤١ - ابن الأثير - كفاية الطالب : ٤٦ .
- ٤٢ - دلائل الإعجاز : ١٠ .
- ٤٣ - السابق : ٣٥٤ - ٢٥٥ .
- ٤٤ - السابق : ٤٩ .
- ٤٥ - أبو زيد القرشى - جمهرة أشعار العرب - دار المسيرة - بيروت - ١٩٧٨ : ٢٤ .
- ٤٦ - ديوان عنتره - دار صادر - بيروت : ١٥ . والمتروم : المكان المستصلح .
- ٤٧ - انظر : العقد الفريد : ٣٣٨/٥ .
- ٤٨ - ديوانه : ١٢٧ .
- ٤٩ - أبو حاتم السجستاني - فحولة الشعراء - تحقيق د . محمد عبد القادر - نهضة مصر ١٩٩١ : ١٢٧ .
- ٥٠ - أبو طاهر البغدادي - قانون البلاغة - تحقيق د . محسن غياض - مؤسسة الرسالة - بيروت - ١٩٨٩ - ١٥ .
- ٥١ - ديوان طرفة بن العبد - شرح د . عمر الطباع - دار القلم - بيروت : ٦٩ .
- ٥٢ - ديوانه : ٧٤ .
- ٥٣ - العمدة : ٢١٨/٢ - وقد جاء البيت فى ديوان البحتري على نحو مغاير .
وقد نافستنى عصبه من مقصر
ومنتحل ما لم يقله ومدع
- ٥٤ - السابق : ٢١٨/٢ - ويقصد بآين حمراء العجان : البعيث .
- ٥٥ - ديوانه : ٤٨ ويتلجن : يدخلن . الموالج : مكان الولوج . الإبر : أداة الخياطة .
- ٥٦ - ديوان أبى تمام : ٧٤ .
- ٥٧ - الموشح : ٢٧٤ . يقولون : ما أشبه الليلة بالبارحة - يروى أن العقاد - وكان مقررا للجنة الشعر - عندما جاءه ديوان من دواوين صلاح عبد الصبور - أو عبد المعطى حجازى - حوله إلى لجنة النثر . والمرباني يقول فيما يرويه عن الصولى : إن دعبل بن على كان يقول : لم يكن أبو تمام شاعرا - وإنما كان خطيبا - وشعره بالكلام أشبه منه بالشعر . ولذا فإنه لم يدخل أبى تمام فى كتابه عن الشعراء .
- ٥٨ - ديوان أبى نواس - تحقيق إسكندر أضاف - دار العرب للبيئاني - بيروت - ١٩٩٢ : ٣١١ - ٣١٢ .
- ٥٩ - السابق : ٢٧٢ .
- ٦٠ - محمد عبد المنعم خفاجى - ابن المعتز وتراثه فى الأدب والنقد والبيان - مكتبة النجاح - ١٩٥٨ : ١٨٨ .
- ٦١ - ديوان أبى فراس الحمدانى - ضبط د . عمر الطباع - دار القلم - بيروت : ٢٣ .
- ٦٢ - ابن الرومى : ٧٤٣/٢ .
- ٦٣ - ديوانه : ٣٦/١ . وذو القروح : يقصد امرأ القيس .
- ٦٤ - العمدة : ١٢٩/١ .
- ٦٥ - انظر السابق : ١٢٤/١ - ١٢٥ .
- ٦٦ - السابق : ١٢٦/١ .
- ٦٧ - الموشح : ٩٦ .
- ٦٨ - القاضى الجرجاني - الوساطة - تحقيق محمد أبو الفضل وعلى محمد البجاوى - عيسى الحلبي القاهرة : ٢١٤ .
- ٦٩ - ينسب البيت الأول لطرفة - وزهير وحسان - وينسب البيت الثانى لحسان بن ثابت - وبقيلة الأشجعى .
- ٧٠ - العمدة : ٨/١ .
- ٧١ - انظر : عبد القاهر الجرجاني - أسرار البلاغة - قراءة شاعر - دار المدني - جدة - ١٩٩١ : ٢٧١ - ٢٧٢ .
- ٧٢ - الموشح : ٢٠٧ - ويقال : نقر السهم فهو ناقر : إذا أصاب .
- ٧٣ - الديوان : ٤٣ - وقرى الماء فى الحوض جمعه .
- ٧٤ - ديوان المتنبي - تحقيق عزام - قصور الثقافة - القاهرة - ١٩٩٥ : ٤٦١ .
- ٧٥ - الموشح : ٣٣٣ .
- ٧٦ - ديوان المتنبي بتحقيق عزام : ٢٣٣ .
- ٧٧ - العمدة : ١٣١/١ .
- ٧٨ - السابق : ١٠/١ .

- ٧٩- ديوانه : ٢٥٤ .
 ٨٠ - ديوانه : ٣٩١/١ .
 ٨١- ديوان البحترى : ٤٣/٢ .
 ٨٢- ديوانه : ٤٢٨ - وحر الوجه : مابدا منه . وشاسع : بعيد .
 ٨٣- الموشح : ٢٦٩ .
 ٨٤- ديوانه : ٣٢٨/١ .
 ٨٥- الديوان بتحقيق عزام : ٣٢٣ .
 ٨٦- الدلائل : ٥١١ - والغائرة قصيدة يقولها فى الغور - ثم تسير فى كل نجد - وينشدها الملوك ويفتن بها أهل الغناء فهى تلحن على الميدان المحتضنة بين الثدى والأكباد .
 ٨٧ - العمدة : ٢٣/١ .
 ٨٨- القرآن الكريم [سورة الشعراء : ٢٢٤ - ٢٢٦] .
 ٨٩ - البغدادى - قانون البلاغة : ٨٣ . ونسب الجرجانى البيتين لشريح العمير - ونسبا فى البيان والتبيين لابن ميادة ٢٢٢/١ .
 ٩٠- ديوان الخنساء - دار التراث - بيروت سنة ١٩٦٨ : ٧٥ .
 ٩١- الموشح : ٣٤١ .
 ٩٢- المبرد - الكامل - المعارف بيروت : ٢٣٧/١ .
 ٩٣- الموشح : ٣٤١ .
 ٩٤- الموشح : ٣٤٠ - ويروى البيت فى الديوان على نحو آخر .
 فالذى قلت فيك باق صحيح
 والذى قلت ذاهب فى الريح
 ٩٥- اللزوميات - دار صادر - بيروت : ٥٨٠/١ . وسوائل الأشعار : التى يمدح بها للاستجداء . والسواثر : التى تسير بين الناس لجمالها الشكلى .
 ٩٦- الديوان : ٢٥ .
 ٩٧- السابق : ٢٦ .
 ٩٨- هامش دلائل الإعجاز : ٥١١ .